

музыковедческого сознания, симптомы сближающего сотрудничества художественной и научно-исследовательской мысли, причины диалогической соотнесенности дискурсивных средств музыки и музыкознания в их обоюдной устремленности к «языку понимания».

Литература:

1. Арановский, М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-129.
2. Аверинцев, С. Вера // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51-52.
3. Аверинцев, С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – М.: «Coda», 1997. – 343 с.
4. Бахтин, М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
5. Задерацкий, В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений / В. Задерацкий. – М.: Музыка. 1995. – 544 с.
6. Музыкальные жанры: сб. статей / под общей ред. Т. Поповой. – М.: Музыка, 1972. – 380 с.
7. Подуровский, В., Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В. Подуровский, Н. Суслова. – М.: Владос, 2001. – 320 с.

Ю. О. Азарова

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕАТРА: ИДЕЯ, МЕТОД, ТИПОЛОГИЯ

Современная художественная культура стран Западной Европы и США чрезвычайно богата и разнообразна. Во многом это связано с эстетической парадигмой постмодерна, которую отличает творческий поиск, эксперимент, плюрализм стилей и направлений. Наиболее интенсивно процесс разработки новых идей сегодня происходит в театре.

Постмодернистский театр – это театр открытый, непредсказуемый, парадоксальный. Он всегда ищет, мыслит, импровизирует. Постмодернистский театр – это театр, ориентированный на деконструкцию традиционных форм театрального производства, образа спектакля, логики высказывания и репрезентации.

Используя приемы пастиша, иронии, бриколажа, интертекстуальности, современный театр создает новую картину мира, метод анализа реальности, ее художественный код. Он кардинально меняет прежнее понимание искусства, снимая классические оппозиции автор – интерпретатор, актер –

зритель, истина – иллюзия, образ – манифестация, слово – жест, энергия – информация, процесс – результат.

Соответственно, возникает *совершенно новый театр, который ставит под вопрос свою онтологию, свои инструменты репрезентации, свою истину, канон и авторитеты*. Здесь появляются интересные темы, неожиданные режиссерские решения, оригинальный пластический язык и способ его выражения.

Теория и практика современного театра столь многогранна, что говорить о «едином» постмодернистском театре некорректно. Есть сотни студий, креативных групп, частных школ. Поэтому можно обозначить только общие принципы и тенденции, признавая, что термин «постмодернистский театр» – это «интеллектуальная фикция» критики.

Я выделяю 8 основных форм или типов постмодернистского театра. Они применяют разную методологию, ставят локальные цели и задачи, создают свое видение спектакля, конфигурацию сцены, топос игрового и дискурсивного поля. В то же время их пути часто пересекаются.

1. Постдраматический театр.

Постдраматический театр – эстетический проект немецкого теоретика Ханса Тиса Леманна. Для Леманна «постдраматический театр – это театр после Брехта» [1]. В нем отсутствуют «театральная иллюзия», «эпическая дистанция», «опознаваемая интрига». Здесь преобладает образ, ассоциация, полет фантазии.

Постдраматический театр – это не просто театр, находящийся *по ту сторону* драмы, автономный и независимый от категорий “автор”, “роль”, “сцена”, “актер”. Это – «театр, который выводит наружу скрытый или дремлющий в драме импульс к распаду, демонтажу, деконструкции» [1].

Ярким примером постдраматического театра являются постановки «Смерть Дантона» (1989), «Феникс» (1990), «Из мертвого дома» (2006) немецкого режиссера Клауса Михаэля Грюбера и «Меланхолия» (1999), «Психоз» (2001), «Вариации на тему смерти» (2003) французского режиссера Клода Режи.

Данные спектакли представляют собой уникальный театр патетического голоса, где драматический элемент присутствует в качестве эха. Акустическое эхо – не метафора, а сознательный, четко продуманный прием, позволяющий режиссерам показать экспрессию звука, суггестивный потенциал шума, скрипа, вибрации.

2. Визуальный театр.

Визуальный театр – проект американского драматурга и режиссера Роберта Уилсона. Визуальный театр – это театр, организованный по законам изобразительного искусства. Он тяготеет к отвлеченным живописным построениям, абстракции, кинематографу. Для Уилсона «сцена – холст, а свет – краски; он пишет образ светом» [6, 128].

Также визуальный театр близок пантомиме. Он отказывается от слова (как носителя рационального содержания) и апеллирует к невербальным (телесным) формам выражения. Визуальный театр ищет состояние речи до слова, глоссо-поэзис, когда слово еще не открыто, а дискурс и язык еще не вытесняют жест, безмолвие, пластику тела.

Эта идея отражена в спектакле Уилсона «Взгляд глухого» (1971), о котором французский поэт Луи Арагон сказал, что увидел на сцене то, о чем сюрреализм мечтал на заре своего движения, но что есть только сейчас: преобразование сценического пространства в пейзаж, игра теней и силуэтов, прощание с антропоцентрическими формами.

3. Антисубъективный театр.

Антисубъективный театр – еще один интересный проект Роберта Уилсона и критика Элинора Фукс. Антисубъективный театр – это «театр без персонажей в традиционном смысле слова» [5]. Именно он служит художественной иллюстрацией постмодернистских идей «смерти автора» и «смерти субъекта».

Антисубъективный театр создает *образ деперсонализированного сознания*, который *либо* полностью разрывает связь с миром и уводит в область сна, фантазии, медитации и других «практик созерцания»; *либо* соединяет знаки реальности с исторической и культурной символикой.

Различные грани деперсонализации субъекта ярко представлены в спектакле Уилсона «Смерть Мольера» (1994), где эпизоды – не видения умирающего Мольера, а образы самого Мольера как объекта интерпретации в литературе. Здесь имеет место специфический хронотоп, смешивающий различные исторические эпохи и контексты.

Аналогичную идею раскрывают спектакль «Жизнь и времена Зигмунда Фрейда» (1969) и уникальная *немая опера* «Жизнь и времена Иосифа Сталина» (1973). Проводя деконструкцию главного героя и действующих лиц пьесы, Уилсон показывает образы децентрированного «я» в современной культуре.

4. Трансгрессивный театр

Трансгрессивный театр – проект искусствоведов Генри Сайра [12] и Ника Кея [7]. Трансгрессивный театр – это театр, который отвергает не только классический канон, но даже – святая святых – само понятие «театра». Он отказывается от идеи «театра» в пользу понятия «сценическая деятельность».

Для них «театр» – это «буржуазная эстетика», ограниченная имитацией, психологией и нарративом, которая носит искусственный характер и уже не релевантна действительности. Их интересует нечто подлинное, первичное, аутентичное, выходящее далеко за рамки театра и включающее в себя повседневную жизнь.

«Сценическая деятельность» – это исходный феномен, охватывающий все проявления человеческого бытия: телесность, интуицию инстинкт,

страсть. Именно она позволяет нам творить свой «жизненный мир», играя те или иные социальные роли, инсценируя или изображая что-либо.

Генри Сайр и Ник Кей считают, что спектакль должен быть не «автономным художественным объектом», а полноценной частью жизни. Однако, как пронизательно отмечает американский теоретик перформанса Герберт Блау, «аутентичность сценической деятельности также может оказаться еще одной иллюзией технологии репрезентации» [4].

Ярким примером трансгрессивного театра служат спектакли «Лик Сына Божьего» (2011), «Черная вуаль священника» (2011) и «Гиперион» (2013) итальянского режиссера Ромео Кастеллуччи, который сочетает свое личное участие с элементами перформанса, коллизиями сюжета, перипетиями действия.

Все три спектакля – о смерти, о связи жизни со смертью, о жизни после смерти. Затрагивая ключевой вопрос бытия, Кастеллуччи показывает, что жизнь имманентно заложена в искусство, интегрирована в него. Театр – это наиболее древняя и обнаженная форма искусства, открывающая человеку возвышенное, сакральное, нуминозное.

Данные постановки также носят теологический характер. По мнению Кастеллуччи, теология имплицитно присутствует в театре, т. к. одно преломляется в другом. Зрители находятся перед образом сцены, как прихожане храма перед иконами. Главное в пьесе – это внутреннее напряжение и преодоление себя, которое ощущает зритель в ходе спектакля.

5. Симуляционный театр.

Симуляционный театр – проект американских критиков Филиппа Аусландера [2] и Дэвида Севрена [11]. Симуляционный театр – это театр, использующий медиа-, видео- и теле-технологии для создания особой виртуальной среды, где меняется обычное восприятие мира, пространственно-временные параметры, соотношение субъекта и объекта.

Опираясь на тезис французского философа Жана Бодриера, что «современная эстетика – это эстетика симулякра», они констатируют «исчезновение реальности» и бросают вызов модернистским моделям репрезентации, которые ориентируются на оригинальность, уникальность, неповторимость.

Симуляционный театр – исключительно опасный театр. Он разрывает с принятыми условностями, клише и стереотипами. Это – театр риска, в котором текст часто не отвечает ожиданию зрителя, образ не иллюстрирует сюжет, музыкальное сопровождение пьесы резко контрастирует с действием.

Использование таких приемов влечет за собой изменение представлений о реальности и возможности ее отражения. Стирая грань между реальным и воображаемым, симуляционный театр создает эстетику «нон-сенса» или «пустого знака», которую Пьер Клоссовски [8] и Жиль Делез называют «театром без спектакля» [3].

Ярким примером симуляционного театра служат спектакли «Ромео и Джульетта» (1978) и «Отелло» (1983) итальянского режиссера Кармело Бене, где между *реальностью* мира и *реальностью* спектакля возникает третья *реальность* – реальность симуляции. Знаки реальности копируют и замещают ее саму.

Другим оригинальным примером «симулятивной эстетики» являются перформансы «Гамлет» (2007) и «Дидона» (2009) медиа-группы «Wooster Group» (Элизабет ЛеКомп, Пейтон Смит, Кейт Волк, Джим Клайбург, Рон Уотер), где классические драмы превращаются в «театральный фильм», созданный с помощью «зеркала электронного видения».

6. Нерепрезентативный театр.

Нерепрезентативный театр – проект французского философа Жан Франсуа Лиотара. Его ключевая идея – «представление непредставимого». Лиотар полагает, что основное различие между модернистским и постмодернистским театром проявляется в отношении к нерепрезентативному.

Модернистская эстетика – это эстетика ностальгии, которая воплощает *отсутствие возвышенного* и постулирует *нерепрезентативное* как особое (духовное) содержание, которое (материально) не существует. Постмодернистская эстетика – это эстетика, которая, напротив, изображает или эксплицирует такое *незримое*. «Она презентует нерепрезентативное в самой презентации» [9].

Фактически, «постмодернизм – это то, что в модернизме отсылает к непредставимому в рамках представления» [10]. Здесь презентация автономна и перевешивает любую возможную репрезентацию. Соответственно, искусство постмодернизма включает сверх-эстетическое в *само* эстетическое.

Ярким примером нерепрезентативного театра служат постановки «Стена» (1990), «Ярость» (1995), «Молчание» (2000) и «Ложь» (2008) итальянского режиссера Пиппо Дельбоно, где темой изображения становится то, что невозможно описать: интуиция, мистический опыт, озарение, потрясение, экстаз.

Из обрывков фраз, танцевальных па, недомолвок, взглядов и пауз, актеры и режиссер ткут тончайшие нити смысла, окутывающие зал. На наших глазах рождается произведение искусства, которое тут же мгновенно исчезает в мечтах и грезах, ускользая от любого репрезентативного порядка.

7. Агонистический театр.

Агонистический театр – другой альтернативный проект Лиотара. Агонистический театр – это театр, выражающий активное начало. Здесь игра, состязание и даже конфликт являются не способом действия, а предметом демонстрации. Спор, динамика, борьба, противостояние – главные маркеры, опознавательные знаки «текучей современности».

Агонистический театр – это априори свободный театр. Он отвергает повествовательную форму, текст, образность. Агонистический спектакль фрагментарен и мозаичен. Его драматическое качество содержит в себе отказ от целостности, единства, системности, завершенности.

Агонистический театр выражает личностное, харизматическое, лидерское начало. Он организует истории героев в своеобразные серии, умножая индивидуальные и групповые языки высказывания. Агонистический театр отвергает одну единственную точку зрения, показывая, что каждый человек имеет право на самоопределение.

Ярким примером агонистического театра служат постановки «Я сюда никогда не вернусь» (1988) и «Сегодня мой день рождения» (190) польского режиссера Тадеуша Кантора. Он вопрошает о себе, но не находя ответа, оставляет мысль в муках *незавершенности*, которая, по сути, и есть постмодернистское состояние мысли, искусства, культуры.

8. *Интерактивный театр.*

Интерактивный театр – проект американского перформансиста Вито Аккончи. Интерактивный театр – это театр, ориентированный на творческое взаимодействие актера и зрителя. В нем исчезает граница между сценой и зрительным залом. Здесь обе стороны, эмоционально сопереживая друг другу, создают общее диалогическое пространство.

Интерактивный театр радикально меняет традиционную *структуру* театра, где субъект, который играет роль на сцене, противопоставлен зрителю, который смотрит спектакль, – т. е. *структуре*, где демонстрация знания противопоставлена восприятию или рецепции как визуальному прочтению или расшифровке.

Аккончи снимает эту оппозицию и уравнивает право актера и зрителя на спектакль. Данная идея прекрасно отвечает концепции «чтения – письма» (как способа конструирования смысла реципиентом) французского семиотика Ролана Барта. В интерактивном театре художественный эффект постановки – продукт совместной работы актера и зрителя.

Данная идея также созвучна концепции «открытого произведения» итальянского теоретика и писателя Умберто Эко, по мнению которого смысл произведения искусства не задается изначально автором, а непосредственно творится в потоке ассоциаций реципиента. Следовательно, для каждого зрителя спектакль имеет свой особый смысл.

Кроме того, Аккончи интересует спектакль с точки зрения *производства события*, а не с точки зрения *интерпретации*. Событие не столько *созерцается*, сколько *совершается и исполняется*. Понимание спектакля Аккончи коррелирует с концепцией события Жюль Делеза, для которого искусство есть скорее процесс, чем результат.

Ярким примером интерактивного театра служит спектакль «Идя за пьесой» (1969), где режиссер, Аккончи и другие актеры, вовлекая зрителя в

действие, создают коллективный перформанс, в котором постепенное сближение и со-участие сторон оказывается главным замыслом пьесы.

Таким образом, постмодернистские эксперименты весьма многогранны. Однако есть ряд общих моментов, присущих современному театру:

- 1) исчезновение традиционного «тематического узла», который стягивает к себе, концентрирует все нити действия;
- 2) отказ от категории «целостности», скрепляющей спектакль в единую структуру (метод, стиль, жанр);
- 3) отсутствие персонажа как социально-психологического субъекта;
- 4) усиление роли зрителя в творческом процессе;
- 5) искусственное моделирование новых форм реальности.

Литература:

1. Леманн, Ханс-Тис. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леманн. – М.: Фонд развития искусства драматического театра А. Васильева, 2013. – 312 с.
2. Auslander, Philip. Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance / Philip Auslander. – Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992. – 206 p.
3. Bene, Carmelo, Deleuze, Gilles. Superpositions. – Paris: Les Editions de Minuit, 1979. – 131 p.
4. Blau, Herbert. The Eye of the Prey: Subversions of Postmodern / Herbert Blau. – Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. – 256 p.
5. Fuchs, Elinor. The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism / Elinor Fuchs. – Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996. – 244 p.
6. Holmberg, Arthur. The Theatre of Robert Wilson / Arthur Holmberg. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 252 p.
7. Kaye, Nick. Postmodernism and Performance / Kaye, Nick. – London: Palgrave Macmillan, 1994. – 188 p.
8. Klossowski P. Carmello Bene: il teatro senza spettacolo / Interventi di Pierre Klossowski. – Venezia: Marsilio, 1990. – 167 p.
9. Lyotard, Jean-Francois. After Six Months of Work / Jean-Francois Lyotard // In: «30 years after “Les Immateriaux”»: Art, Science and Theory» / Edit. by Yuk Hui and Andreas Broekman. – P.: Meason Press, 2015. – P. 29-70.
10. Lyotard, Jean-Francois. “Les Immateriaux”: A Conversation with Bernard Blistene / Jean-Francois Lyotard // Flash Art. – 1985. – № 121. – March. – P.1-10.
11. Savran, David. Breaking the Rules: The Wooster Group / David Savran. – New York: Theater Communications Group, 1988. – 238 p.
12. Sayre, Henry. The Object of Performance: American Avant-garde Since 1970 / Henry Sayre. – Chicago: University of Chicago Press, 1989. – 300 p.